



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2017

---

## **Einführung**

Volmert, Miriam

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110432695>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-145523>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Volmert, Miriam (2017). Einführung. In: Gockel, Bettina; Volmert, Miriam. Wahrnehmen, Speichern, Erinnern : Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten, 1650 bis 1850. Berlin: De Gruyter, 7-25.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110432695>

**Bettina Gockel und Miriam Volmert (Hrsg.)**

# **WAHRNEHMEN, SPEICHERN, ERINNERN**

Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten  
1650 bis 1850

**DE GRUYTER**

Gedruckt mit Mitteln der Fritz Thyssen Stiftung.



ISBN 978-3-11-044072-0  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-043269-5  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-043275-6

#### Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2018 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Übersetzung der Beiträge von Jan Blanc und Hanneke Grootenboer: Dagny Hildebrandt, Miriam Volmert

Lektorat des englischen Beitrags: Keonaona Peterson

Einbandabbildungen (von links nach rechts):

1. Robert Hooke, Fischechuppen unter dem Mikroskop, Kupferstich, 1665 (Detail)
2. Daniel Berger nach Peter Ludwig Lütke, Kupferstich, um 1792 (Detail)
3. Brosche mit Augenminiatur, um 1800, Aquarell auf Elfenbein, mit Perlen und Diamanten

Satz: SatzBild GbR, Sabine Taube, Kieve

Druck und Bindung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

Printed in Germany

♻ Gedruckt auf säurefreiem Papier

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

## INHALTSVERZEICHNIS

Einführung 7

### ERINNERN UND GEDÄCHTNIS. MEDIALITÄT UND MATERIALITÄT

Katia Saporiti  
Erinnerung und Repräsentation 29

### ORDNEN UND SICHTBARMACHEN. FRÜHNEUZEITLICHE WISSENSVERMITTLUNG IM UMBRUCH

Andreas Gormans  
Vergessene Bilder, erinnerte Metaphern  
Mediengeschichtliche Kontinuitäten und Brüche zwischen *memoria passionis*  
und *encyclopédie* 49

Lisa Oberli  
Evidenz der Sinne in Robert Hookes *Micrographia* 76

Valeska von Rosen  
Wissensordnung und Darstellungsmaximen in der Biografik ,nach Vasari'  
Giovanni Pietro Bellori in den 1660er-Jahren 94

### AUSWÄHLEN UND BILDEN. WISSENSVERARBEITUNG IM 18. JAHRHUNDERT

David Allan  
Remembering Reading  
The British Commonplace Book in the Long Eighteenth Century 141

Jan Blanc  
Willkürliches oder unwillkürliches Erinnern?  
Praktiken und Debatten um das Entleihen in den Künsten im Großbritannien  
des 18. Jahrhunderts 155

Michael Thimann  
Gedächtnis und Gefühl  
Bilderbibeln im 18. Jahrhundert 169

#### SEHEN UND VERKNÜPFEN.

#### KÜNSTLERISCHE REFLEXIONEN UND BILDÄSTHETIKEN DES ERINNERNS UM 1800

Reinhard Wegner  
Strategien visueller Erinnerung  
Karl Philipp Moritz und das Bildgedächtnis 185

Miriam Volmert  
„A picture in her hand“  
Erinnerungsbilder und Souvenirformen in Faltfächern des 18. Jahrhunderts 193

Hanneke Grootenboer  
Wie man einen Kuss verwahrt  
Die Porträtminiatur als intimes Andenken 219

Patrizia Munforte  
„Transcripts of features and forms ever at hand“  
Miniaturen in der nordamerikanischen Memorialkultur nach 1800 230

#### ERINNERN UND GEGENWART.

#### HISTORIENBILDER IM ZEICHEN VON TRANSNATIONALITÄT UND TRANSKULTURALITÄT

Bettina Gockel  
Angst vor dem Hai  
John Singleton Copleys Kunst der kulturellen Verfeinerung 247

#### ANHANG

Autorinnen und Autoren 287  
Dank 290  
Bildnachweise 291  
Bildtafeln 295  
Personenregister 355

Miriam Volmert

#### EINFÜHRUNG

Eine Visitenkarte aus dem 18. Jahrhundert, die sich heute in der Beinecke Library befindet, zeigt eine grafische Ansicht, die zeitgenössische Bildthemen der europäischen Grand Tour aufnimmt (Abb. 1): In einer antikisierenden Ruinenlandschaft, in deren Hintergrund vage der Herkulestempel des römischen Forum Boarium auszumachen ist, haben sich zwei Männer vor einem gewaltigen Baufragment eingefunden. In Reisekleidung, begleitet von einem Hund, ziehen sie augenscheinlich eine Karte oder ein Buch für ihre Betrachtungen heran. Sie erinnern an die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts aufkommenden Gruppendarstellungen von Grand-Touristen, wie sie etwa von Malern wie Nathaniel Dance angefertigt wurden.<sup>1</sup> Vertieft sind die beiden den Überresten eines am Boden liegenden Steingebälks zugewandt, das sich in seinen brüchigen Formen, den nahsichtigen Ausmaßen wie auch in seiner Ausstattung deutlich von den dahinter zu sehenden Gebäuden abhebt. So sticht vor allem eine große Marmortafel ins Auge, die nicht allein in ihrer seitlichen Platzierung im ansonsten von mit floralem Dekor verzierten Gebälk buchstäblich aus dem Rahmen fällt. In geschwungener Handschrift ist hier ein Name zu lesen: „Col. Cosmo Gordon“.<sup>2</sup>

Die offenbar in Massenfertigung gedruckte Visitenkarte bietet mit dem architektonischen Element der weißen Tafel ein leeres Feld, auf dem potenzielle Besitzer ihren Namen eintragen können. Es existierten etliche solcher ‚Grand-Tour-Visitenkarten‘, in denen in der Bildtradition der Grand Tour etablierte Motive wie der Vesuvausbruch, das Kolosseum oder das Forum Romanum zur Kulisse für ein bisweilen als helles Steinfragment angelegtes, manchmal aber auch ganz abstrakt hineinragendes Namensfeld werden.<sup>3</sup> Die im 18. Jahrhundert bereits konventionalisierten Formen der personalisierten

1 Vgl. zum Beispiel Nathaniel Dance, *James Grant of Grant, John Mytton, the Hon. Thomas Robinson, and Thomas Wynne*, ca. 1760, Öl auf Leinwand, 98,1 × 123,8 cm, Yale Center for British Art, New Haven, Inv.-Nr. B1976.7.19; siehe auch Anton von Maron, *Zwei Reisende vor dem Konstantinsbogen in Rom*, 1767, Öl auf Leinwand, 137 × 101 cm, Privatsammlung.

2 Es könnte sich bei Cosmo Gordon um den Sohn von William Gordon, 2nd Earl of Aberdeen, und Anne Gordon handeln. Er wurde in den 1730er-Jahren geboren und verstarb nach 1786. Vgl. den kurzen biografischen Eintrag in J. S. Ersch und J. G. Gruber (Hg.), *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* [...], Erste Section, A–G, Leipzig 1862, S. 342.

3 Siehe die Sammlung von ‚Grand-Tour-Visitenkarten‘ in der James Marshall and Marie-Louise Osborn Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Sign. Osborn c529.



1 Anonymus, Visitenkarte von Col. Cosmo Gordon, Radierung, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, James Marshall and Marie-Louise Osborn Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Sign. Osborn c529

Erinnerung an und der Identifikation über die Grand Tour nahmen vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte mit einer wachsenden Zahl spezifischer Souvenirobjekte zunehmend kommerzialisierte Züge an.<sup>4</sup> Diese Entwicklung dürfte das Aufkommen derartiger Visitenkarten geprägt haben. Sie ermöglichten es ihren Besitzern (in vermutlich relativ kurzlebiger Nutzung), die Teilnahme an der vor allem für aristokratische Kreise verpflichtenden Italienreise und im Besonderen das partizipatorische Wissen um deren visuelle Topoi in spielerischer Form als spezifisch zugeschnittenes ‚Aushängeschild‘ einzusetzen.

Ein kurzer Abriss zur allgemeinen Entwicklung von Visitenkarten im 18. und frühen 19. Jahrhundert, der indes nicht näher auf spezifische Bildthemen eingeht, findet sich in Esther Milne, *Letters, Postcards, Email: Technologies of Presence*, New York/London 2010, S. 94–98.

- 4 Vgl. zu Kunst- und Souvenirobjekten der Grand Tour u. a. Andrew Wilton und Ilaria Bignamini (Hg.), *Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century* (Ausst.-Kat. Rom, Palazzo delle Esposizioni, London, Tate Gallery), London 1996, S. 271–303; Maria Dolores Sánchez-Jáuregui und Scott Wilcox (Hg.), *The English Prize. The Capture of the Westmorland, an Episode of the Grand Tour* (Ausst.-Kat. Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, New Haven, Yale Center for British Art), New Haven 2012, v. a. S. 181–308; Ulrich Schneider, *Der Grand Tour. Souvenirs aus dem Rom des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Hg.), *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken* (Ausst.-Kat. Frankfurt, Museum für Angewandte Kunst), Köln 2006, S. 118–128.

Im vorliegenden Fall wird in einer gewitzten, selbstreferenziellen Weise das Namensfeld des Besitzers mit verschiedenen, überlappenden memorialen Ebenen verknüpft. Zum einen nimmt die räumliche Struktur auf die Tradition der *loci* und *imagines* der römischen Mnemotechnik Bezug. So repräsentieren die ungewöhnliche Platzierung der Marmortafel auf dem Gebäck und dessen aus der Struktur der umliegenden Gebäude herausfallende Dimensionen ein besonders denkwürdiges, starkes Erinnerungsbild – im Sinne der von römischen Rhetorikern wie Quintilian etablierten Empfehlung, zu erinnernde Begriffe in einer parcourstypisch angelegten mentalen Gedächtnislandschaft an ausgewählten, auffallenden Orten in verdichteten, ausdrucksstarken Bildern ‚abzulegen‘.<sup>5</sup>

Weiterhin berührt die dargestellte Szenerie auch den antiken Topos der durch künstlerische und literarische Monumente gestifteten *fama*, hebt also auf die Funktion eines Kunstwerks ab, die ruhmvolle Erinnerung an eine Person tragen und über die Zeiten hinweg garantieren zu können.<sup>6</sup> Auf der rezeptiven wie produktiven Ebene wird in diesem Sinne damit gespielt, dass die (im Bildgedächtnis des Betrachters erwartete) in Stein gemeißelte Inschrift, eingetragen auf der marmornen Tafel des Bauwerks, durch eine auf Papier aufgetragene Handschrift ersetzt wird, deren Besitzer sich sozusagen selbst ein ‚Denkmal‘ schafft. Durch das Spannungsfeld zwischen der dargestellten Marmortafel einerseits und der auf das Papier aufgetragenen Tinte andererseits wird der Fokus gerade auf die – ambivalente – Materialität des Gedächtnisträgers gelenkt.<sup>7</sup> Analog ver-

- 5 Quintilian, *Inst. Or.* XI, 2, 17–22, in: Helmut Rahn (Hg.), *Marcus Fabius Quintilianus, Ausbildung des Redners, Zwölf Bücher*, Teil 2, Darmstadt 1975, S. 592–595. Siehe zudem auch die Passagen in der *Rhetorica ad Herennium*, vgl. *Rhet. Her.* III, 30–31, in: Theodor Nüßlein (Hg.), *Rhetorica ad Herennium. Lateinisch – Deutsch*, 2. Auflage, Düsseldorf/Zürich 1998, S. 166 (lateinisch) und 167 (deutsch). Zur römischen Gedächtniskunst siehe auch grundlegend Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London/Chicago 1966, S. 1–26. Zur Rezeption der Gedächtniskunst in Mittelalter und Früher Neuzeit vgl. auch Renate Lachmann, *Gedächtniskünste*, in: Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2010, S. 136–142.

- 6 Vgl. zu diesem Topos allgemein u. a. Claudia Brink: *Fama*, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, Bd. 1, München 2011, S. 285–292; Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 38–61; Peter Springer, *Tod der Unsterblichen. Zur Rolle des Künstlers in Selbstreflexion und Erinnerungspraxis der bildenden Kunst*, in: Ekkehard Mai und Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, Köln, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud), Wolfenbüttel 2002, S. 152–169.

- 7 Damit werden auch klassische Gedächtnismetaphern aufgerufen, die vielfach auf die Idee des buchstäblichen Einprägens von Lettern (etwa in die Wachstafel) zurückgreifen. Vgl. z. B. die *Rhetorica ad Herennium*, die die bereits bei Platon (*Theaitetos*, 191 c, d) eingeführte Wachstafelmetapher aufgreift und mit der Gedächtniskunst in Verbindung bringt, indem es heißt, dass die mnemotechnisch einzusetzenden mentalen Orte „einer Wachstafel und einem Blatt Papier sehr ähnlich“ („*loci cerae aut cartae simillimi sunt*“) seien. *Rhet. Her.* III, 30, in: Nüßlein (wie Anm. 5), S. 166 (lateinisch) und 167 (deutsch). Zur Geschichte von Gedächtnismetaphern vgl. u. a. Douwe Draaisma, *Metaphors of Memory: A History of Ideas about the Mind*, Cambridge 2000, v. a. S. 24–48; Kurt Danziger, *Marking the Mind: A History of Memory*, Cambridge 2008, S. 24–58; Uwe Fleckner (Hg.), *Die Schatzkammern der Mnemosyne. Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida*, Dresden 1995; Assmann 1999 (wie Anm. 6), S. 149–178.

weisen die im Bild gezeigten Figuren, die auch die Erinnerung an ihre metareferenziellen Pendants (Betrachter und Empfänger der Visitenkarte) evozieren, auf die Relation zwischen einer temporären und einer die Zeiten überdauernden Betrachtung des Werks.

Zudem wird, auf der Ebene der generellen Bilderzählung, in der typisierten Grand-Tour-Szenerie ein reisespezifischer Gedächtnisaspekt angedeutet: Mit den über die Bildfiguren thematisierten erinnerungsspezifischen Momenten des lektüre-basierten Diskutierens und Nachsinnens wird ein Referenzrahmen der gelehrten Reise imaginiert; ein Rahmen, in dem letztlich wiederum auch die genannten antiken Gedächtnis-traditionen als Wissenskanon eingelagert sind. Dieser Referenzrahmen der Grand Tour ist jedoch zugleich – und damit wäre noch eine weitere der überlappenden memorialen Ebenen der Darstellung angesprochen – über die mit der Inschriftentafel inszenierte Bruchstelle eng mit einer in der kommerzialisierten Erinnerungskultur der Grand Tour über zahlreiche Objekte kultivierten Souvenirsprache verbunden, die, wie bereits erläutert, das partizipatorische Wissen um die stereotypisierten Erinnerungsbilder selbst-referenziell offenlegt.

Die Visitenkarte reiht sich mit ihrer Bildästhetik ein in eine Vielzahl von Bildobjekten im 18. Jahrhundert, die tradierte Erinnerungstopoi in fragmentierter Form zitieren und, oft damit verknüpft, personalisierende wie popularisierende Formen des Erinnerns ästhetisch reflektieren.<sup>8</sup> Derartige Objekte verweisen, wie im vorliegenden Buch zu diskutieren sein wird, auch auf die sich um diese Zeit wandelnden Formen, Wissen zu speichern, und auf damit einhergehende neue Vorstellungen von den Funktionsweisen menschlicher Erinnerung. Der Sammelband beschäftigt sich aus verschiedenen Blickwinkeln mit spezifischen memorialen Bildpraktiken und zugleich auch in breiterer Perspektive mit visuellen und textuellen Erinnerungsdiskursen im langen 18. Jahrhundert in Europa und Nordamerika. Von grundlegendem, übergreifendem Interesse ist es, aus verschiedenen, vor allem kunst- und sehhistorischen Perspektiven kulturelle Formen der Wissensorganisation und Wissensvermittlung einer Scharnierzeit zu untersuchen, die vielfach von der Koexistenz rhetorischer Wissenstraditionen und empiristischer Ordnungskategorien geprägt ist und neue Ideen von Wissensspeicherung, Informationsorganisation und Gedächtniseffizienz hervorbringt.<sup>9</sup> Die exemplarisch ausgerichteten

8 Vgl. z. B. zu Souvenir- und Andenkenskulturen u. a. Anna Ananleva und Christiane Holm, Phänomenologie des Intimen. Die Neuformulierung des Andenkens seit der Empfindsamkeit, in: Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Hg.), *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken* (Ausst.-Kat. Frankfurt, Museum für Angewandte Kunst), Köln 2006, S. 156–187; Günter Oesterle, Souvenir und Andenken, in: Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Hg.), *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken* (Ausst.-Kat. Frankfurt, Museum für Angewandte Kunst), Köln 2006, S. 16–45.

9 Vgl. generell zu der Geschichte von Wissens- und Ordnungssystemen und damit in Beziehung stehenden Gedächtniskonzepten zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert u. a. John Bender und David E. Wellbery, Rhetoricity: On the Modernist Return of Rhetoric, in: John Bender und David E. Wellbery (Hg.), *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, Stanford 1990, S. 3–39, v. a. 5–22; Assmann 1999 (wie Anm. 6), S. 89–113; Draaisma 2000 (wie Anm. 7), Kap. 3 und 4; Frank Grunert, Die Marginalisierung des Gedächtnisses und die Kreativität der Erinnerung. Zur Gedächtnistheorie

Beiträge untersuchen anhand von unterschiedlichen Bild- und Textmedien des späteren 17. bis frühen 19. Jahrhunderts, wie Praktiken und Theorien des Erinnerns in den Bildkünsten, in der (Kunst)Literatur und Kunsttheorie erprobt, reflektiert und ästhetisiert werden. Diese Blickrichtung bedingt auch eine Zusammenführung bzw. Annäherung von bisher oft getrennt voneinander behandelten Gebieten und Themen kunsthistorischer Gedächtnis- und Erinnerungsforschung.

Allgemein binden Forschungen zu historischen Erinnerungs- und Gedächtniskonzepten für die Kunstgeschichte zahlreiche und in einzelnen Bereichen intensiv bearbeitete Fragestellungen, die zum Teil im Kontext jüngerer, auch interdisziplinärer Forschungen der Postcolonial Studies, der Postmemory, der Global Art History und der Material Culture Studies neue Impulse erfahren haben.<sup>10</sup> Zu den für die Kunstgeschichte wichtigsten und vielfach bearbeiteten Bereichen, deren gedächtnisspezifische Aspekte freilich oft auch nicht exklusiv im Kern von Untersuchungen stehen, zählen, um nur einige und (sich verschiedentlich überlappende) Gebiete aufzureihen:<sup>11</sup> Formen, Medien und Semantiken kollektiver, lokaler, nationaler wie transnationaler Gedächtnisstiftung

der deutschen Aufklärungsphilosophie, in: Günter Oesterle (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005, S. 29–52; Jörg Jochen Berns, Umrüstung der Mnemotechnik im Kontext von Reformation und Gutenbergs Erfindung, in: Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber (Hg.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Tübingen 1993, S. 35–72; Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber, Mnemonik zwischen Renaissance und Aufklärung. Ein Ausblick, in: Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber (Hg.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Tübingen 1993, S. 373–385; Jürgen Trabant, Memoria – Fantasia – Ingegno, in: Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Hg.), *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993, S. 406–424; Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber (Hg.), *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, Wien/Köln/Weimar 2000.

10 Siehe hier, auch in interdisziplinärer Perspektive, u. a. Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, New York 2007; Mick Broderick und Antonio Traverso (Hg.), *Interrogating Trauma: Collective Suffering in Global Arts and Media*, London/New York 2011; Iain Chambers, Alessandra De Angelis, Celeste Ianniciello und Mariangela Orabona (Hg.), *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*, Farnham 2014; Sebastian Groes (Hg.), *Memory in the Twenty-First Century: New Critical Perspectives from the Arts, Humanities, and Sciences*, New York 2016; Liedeke Plate und Anneke Smelik (Hg.), *Performing Memory in Art and Popular Culture*, New York 2013; László Munteán, Liedeke Plate und Anneke Smelik (Hg.), *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, New York 2017; Rick Crownshaw, *Transcultural Memory*, New York 2014; Lucy Bond und Jessica Rapson (Hg.), *The Transcultural Turn: Interrogating Memory Between and Beyond Borders*, Berlin/Boston 2014; Chiara De Cesari und Ann Rigney (Hg.), *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales*, Berlin/Boston 2014; Aleida Assmann und Sebastian Conrad (Hg.), *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*, New York 2010; Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012.

11 Angesichts der zahlreichen in den vergangenen Jahrzehnten erschienenen Studien auf den im Folgenden genannten Gebieten kann hier in den folgenden Anmerkungen nur exemplarisch auf einige Studien verwiesen werden, die sich mit grundlegenden, übergreifenden Fragen oder auch mit aktuellen Positionen zur (trans)kulturellen Gedächtnisforschung in der Kunstgeschichte und interdisziplinären Forschung beschäftigen; zu themenspezifischen Zusammenhängen siehe jeweils die Verweise in den Beiträgen des vorliegenden Bandes sowie im weiteren Verlauf der Einleitung.

in Kunstwerken, Denkmälern und Mahnmalen;<sup>12</sup> mit diesen Kontexten zusammenhängend: (Gedächtnis-)Ordnungen in verschiedenen medialen, musealen, sammlungs-spezifischen und archivarischen Kontexten;<sup>13</sup> kunsttheoretische Topoi künstlerischer

12 Grundlegend zu medialen Aspekten der Gedächtnisstiftung in Kunst und Literatur vgl. u. a. Assmann 1999 (wie Anm. 6); Astrid Erll, Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein-(erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff, in: Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hg.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*, Berlin/New York 2004, S. 3–22; siehe auch Astrid Erll (Hg.), *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, 2., erw. Auflage, Stuttgart 2011, v. a. S. 137–171; Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hg.), *Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung*, Berlin/New York 2008, v. a. S. 301–407. Zu Aby Warburgs gedächtnistheoretischem Konzept der Pathosformeln, das in eine gänzlich andere Richtung des kollektiven Gedächtnisses zielt (siehe u. a. Aby Warburg, Einleitung zum Mnemosyne-Atlas [1929], in: Ilsebill Barta Fliedl und Christoph Geissmar [Hg.], *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst* [Ausst.-Kat. Wien, Graphische Sammlung Albertina], Salzburg/Wien 1992, S. 171–173), vgl. u. a. Michael Diers, Mnemosyne oder das Gedächtnis der Bilder. Über Aby Warburg, in: Otto Gerhard Oexle (Hg.), *Memoria als Kultur*, Göttingen 1995, S. 79–94; Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010. Zu gegenwärtigen interdisziplinären Ansätzen zum kulturellen und (trans)nationalen Gedächtnis vgl. u. a. auch Cesari 2014 (wie Anm. 10); Eva Dewes und Sandra Duhem (Hg.), *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext*, Berlin 2008; Astrid Erll, Travelling Memory, in: *Parallax* 17 (2011), Nr. 4, S. 4–18, DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2011.605570>; Monica Juneja und Michael Falser (Hg.), *Kulturerbe – Denkmalpflege: Transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*, Bielefeld 2013; Sharon Macdonald, *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*, London 2013; Marta Anico (Hg.), *Heritage and Identity. Engagement and Demission in the Contemporary World*, London 2009. Zur Bedeutung von Ding- und Materialkulturen für einen erweiterten Begriff kultureller Erinnerungsformen vgl. u. a. Munteán, Plate und Smelik 2017 (wie Anm. 10). Zu zeitgenössischen künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Vermittlung von Erinnerung vgl. u. a. Lisa Saltzman, *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, Chicago 2006; Kurt Wettengl (Hg.), *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart* (Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt), Ostfildern-Ruit 2000.

13 Angesichts der Fülle der Literatur erfolgen auch hier nur wenige Hinweise (siehe auch Anm. 11). Siehe zu Museen und kollektiven Gedächtnisräumen den interdisziplinären Band von Greg Dickinson, Carole Blair und Brian L. Ott (Hg.), *Places of Public Memory: The Rhetoric of Museums and Memorials*, Tuscaloosa 2010; aus kultur- und medienwissenschaftlicher Blickrichtung vgl. Silke Arnold-de Simine, *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia*, New York 2013; zu postkolonialen Perspektiven siehe zuletzt u. a. Chambers, De Angelis, Ianniciello und Orabona 2016 (wie Anm. 10). Vgl. weiterhin grundlegend zu Museen und Archiven als Gedächtnisspeicher Moritz Csáky und Peter Stachel (Hg.), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit – Kompensation von Geschichtsverlust*, Wien 2001 und Moritz Csáky und Peter Stachel (Hg.), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive 2: Die Erfindung des Ursprungs – Die Systematisierung der Zeit*, Wien 2002. Die verschiedenen, kollektiven wie personalisierten, Ebenen der Wechselbeziehungen von Museum und Gedächtnis untersucht Susan A. Crane (Hg.), *Museums and Memory*, Stanford 2000. Zu wissenschaftlichen Aspekten des Sammelns seit dem 18. Jahrhundert vgl. u. a. Anke te Heesen und Emma C. Spary (Hg.), *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung*, Göttingen 2001. Zu mnemotechnischen Aspekten frühneuzeitlichen Sammelns vgl. u. a. Robert Felfe, Der Raum frühneuzeitlicher Kunstkammern zwischen Gedächtniskunst und Erkenntnistheorie, in: Ursula Kundert, Barbara Schmid und Regula Schmid (Hg.), *Ausmessen – Darstellen – Inszenieren. Raumkonzepte und die Wiedergabe von Räumen in Mittelalter und früher Neuzeit*, Zürich 2007, S. 191–211. Siehe auch Robert Felfe und Kirsten Wagner (Hg.), *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, Berlin 2010. Zum Beziehungsgeflecht von

Gedächtnisstiftung und damit zusammenhängende kunsttheoretische und künstlerische Diskurse um medien-spezifische Vermittlungsleistungen wie auch Speicherkapazitäten von Kunst;<sup>14</sup> Diskurse um die Beziehungen von Imagination, Gedächtnis und Invention in der Tradition (und im Bruch mit) der rhetorisch fundierten Kunsttheorie wie auch im Dialog mit wissenschaftlichen Modellen psychophysischer Prozesse;<sup>15</sup>

Architektur und Gedächtnis in der Frühen Neuzeit und am Beginn der Moderne vgl. den Band von Harald Tausch, *Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung*, Göttingen 2003. Grundlegend zur Gedächtniskunst in der mittelalterlichen Buchkunst siehe Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990.

14 Zu erinnerungsspezifischen Aspekten des künstlerischen Paragone vgl. Sabine Heiser und Christiane Holm (Hg.), *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen*, Göttingen 2010. Vgl. zur Tradition der *ars memorativa* in der Renaissance im kunsttheoretischen Diskurs des Paragone auch Christiane Hessler, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014, S. 585ff. Zum Wettstreit der Künste im Zusammenhang der frühneuzeitlichen Gedächtnisstiftung und entsprechenden Topoi künstlerischer *fama* vgl. wiederum Springer 2002 (wie Anm. 6) sowie auch Brink 2011 (wie Anm. 6); zu porträttheoretischen Aspekten vgl. übergreifend Daniel Spanke, *Porträt, Ikone, Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur*, München 2004. In interdisziplinärer Perspektive vgl. zu memorialen Speicher- und Vermittlungsaspekten in der Ding- und Materialkultur Munteán, Plate und Smelik 2017 (wie Anm. 10). Siehe zur Erinnerung und Gedächtnisvermittlung in der zeitgenössischen Kunst und Medienkultur u. a. Maria Ida Catalano und Patrizia Mania (Hg.), *Arte e memoria dell'arte*, Pistoia 2011; zur Reflexion des (Speicher) Gedächtnisses in der zeitgenössischen Kunst vgl. auch Irene Müller, The memory remains. Bemerkungen zu den Begriffen Speicher und Gedächtnis vor dem Hintergrund zeitgenössischer Kunst, in: Hans-Jörg Heusser und Kornelia Imesch (Hg.), *Visions of a Future. Art and Art History in Changing Contexts*, Zürich 2004, S. 227–240; Cordula Meier, *Kunst und Gedächtnis: Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher*, München 2002; grundlegend zudem Hans Ulrich Reck (Hg.), *Zwischen Erinnern und Vergessen. Transitorische Turbulenzen II*, in: *Kunstforum International* 128 (1994). Zu Konzepten der Information und technischen Kommunikation in der zeitgenössischen Kunst vgl. zudem den jüngst erschienenen Band von Sarah Cook (Hg.), *Information*, London/Cambridge, MA, 2016.

15 Zu Gedächtniskonzepten in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit vgl. u. a. Cornelia Manegold, *Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo*, Hildesheim 2004; Mary Pardo, Memory, Imagination, Figuration: Leonardo da Vinci and the Painter's Mind, in: Susanne Küchler und Walter Melion (Hg.), *Images of Memory: On Remembering and Representation*, Washington/London 1991, S. 47–73. Vgl. übergreifend zu künstlerischen Topoi der schöpfenden und memorierenden Hand in der Frühen Neuzeit Claire Richter Sherman (Hg.), *Writing on Hands: Memory and Knowledge in Early Modern Europe* (Ausst.-Kat. Carlisle, The Trout Gallery, Dickinson College, Washington, The Folger Shakespeare Library), Seattle 2000. Zu rhetorisch fundierten *memoria*-Konzepten und Konzepten des externen Speichergedächtnisses in der niederländischen Kunsttheorie vgl. Miriam Volmert, *memorie, gedachtenis, geheugen*. Kunsttheoretische, historiografische und künstlerische *memoria*-Konzepte in den Niederlanden der Frühen Neuzeit, in: Claudia Fritzsche, Karin Leonhard und Gregor J. M. Weber (Hg.), *Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*, Petersberg 2013, S. 137–163. Zu kunsttheoretischen Wissensordnungen und Konzepten des Speichergedächtnisses vgl. Michael Thimann, *Gedächtnis und Bild-Kunst. Die Ordnung des Künstlerwissens in Joachim von Sandrarts „Teutscher Academie“*. Freiburg im Br./Berlin/Wien 2007. Zur kunsttheoretischen Reflexion von *memoria* und *fama* vgl. Springer 2002 (wie Anm. 6) und Brink 2011 (wie Anm. 6). Weiterführend vgl. zu frühneuzeitlichen künstlerischen Reflexionen von und Brüchen mit rhetorischen Bildkonzepten Valeska von Rosen (Hg.), *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2012. Zahlreiche Studien beschäftigen sich mit kunsttheoretischen wie wissenschaftlichen Aspekten der Imaginationskraft (und



Trauer- und Gedenk-, Material- und Souvenirkulturen und damit zusammenhängende Konzepte privaten und öffentlichen Erinnerns.<sup>16</sup>

Die vorliegende Publikation versucht, verschiedene dieser genannten Gebiete in einer zeitlich eingegrenzten, dezidiert an Erinnerungskonzepten und -praktiken ausgerichteten Perspektive in exemplarischen Beiträgen zusammenzuführen. Grundsätzlich richtet sich der gemeinsame Fokus auf die dynamischen Vorgänge, Verfahren und Wirkweisen des *Erinnerns* und *Speicherns*. Dies impliziert auch, dass *Gedächtnis* als ein diesen Prozessen zugrunde liegendes System betrachtet wird, das „all jene Vorgänge organischer, medialer und institutioneller Art“ umfasst, „denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenem und Gegenwärtigem in soziokulturellen Kontexten zukommt“.<sup>17</sup> In unserer Zielrichtung geht es dabei weniger um eine Reihung semantischer Aspekte und dahingehend etwa um größere, nationalisierende Formen und Narrationen kollektiven „Funktionsgedächtnisses“<sup>18</sup> als vielmehr darum, an

damit einem dem Gedächtnis eng verwandten Terrain); ohne an dieser Stelle näher auf die (freilich allein im Kontext der Wahrnehmungsästhetik des 18. Jahrhunderts immense) Fülle der Literatur eingehen zu können, sei auf zwei übergreifende interdisziplinäre Studien für die Frühe Neuzeit und Vormoderne verwiesen, siehe Christine Göttler und Wolfgang Neuber (Hg.), *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden/Boston 2008; Jörn Steigerwald und Daniela Watzke (Hg.), *Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit: Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter*, Würzburg 2003. Siehe zur Imaginationskraft grundlegend auch Bernd Hüppauf und Christoph Wulf, Einleitung: Warum Bilder die Einbildungskraft brauchen, in: Bernd Hüppauf und Christoph Wulf (Hg.), *Bild und Einbildungskraft*, München 2006, S. 9–44. Zu wissenschaftlichen Perspektiven auf die Funktionszuschreibungen des menschlichen Gehirns in der Vormoderne vgl. weiterführend Ernst Florey und Olaf Breidbach (Hg.), *Das Gehirn – Organ der Seele?*, Berlin 1993; siehe in ebd. v. a. auch den Beitrag von Ernst Florey, Memoria. Geschichte der Konzepte über die Natur des Gedächtnisses (S. 151–216). Zu Wechselbeziehungen von Imaginationstheorien und Naturwissenschaften im 18. und frühen 19. Jahrhundert vgl. zudem u. a. Gabriele Dürbeck, Bettina Gockel, Susanne B. Keller u. a. (Hg.), *Wahrnehmung der Natur – Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Amsterdam/Dresden 2001, v. a. Teil II; Werner Busch (Hg.), *Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, München 2008; Bettina Gockel, *Kunst und Politik der Farbe. Gainsboroughs Porträtmalerei*, Berlin 1999; vgl. auch ebd., v. a. S. 75–91, zu philosophischen Wahrnehmungs- und Assoziations-theorien und ihren Wechselbeziehungen zur Malerei.

16 Siehe zu künstlerischen Topoi, Formen und Medien des Gedenkens u. a. Hartmut Böhme, Wettstreit der Medien im Angedenken der Toten, in: Hans Belting und Dietmar Kamper (Hg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000, S. 23–43; Nigel Llewellyn, *Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500–c. 1800*, London 1991; grundlegend zur Gedächtniskultur im Kontext von Trauer und Totengedenken vgl. Assmann 1999 (wie Anm. 6), S. 33–61. Vgl. zu Formen des Andenkens in der Vormoderne und Moderne Ananleva und Holm 2006 (wie Anm. 8); Oesterle 2006 (wie Anm. 8); Christiane Holm und Günter Oesterle, Andacht und Andenken. Zum Verhältnis zweier Kulturpraktiken um 1800, in: Günter Oesterle (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005, S. 433–448; zu Souvenir- und Andenkenskulturen vgl. auch übergreifend u. a. Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Hg.), *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken* (Ausst.-Kat. Frankfurt, Museum für Angewandte Kunst), Köln 2006.

17 Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar 2005, S. 6.

18 Aleida Assmann bezeichnet mit dem Begriff ‚Funktionsgedächtnis‘ in Abgrenzung zum ‚Speicher-gedächtnis‘ die in das Gedächtnis einer Kultur eingegangenen, d. h. von ‚kollektive[n] Hand-

sehr spezifischen material- bzw. quellenbasierten Schnittstellen memoriale Schaffensprozesse und Rezeptionsvorgänge in künstlerischen und kunsttheoretischen Kontexten, Diskursen und Medien zu analysieren. Memoriale Funktionsweisen, das Wie historischer Erinnerungsformen und -prozesse, werden für die hier vorgenommene Zusammenführung unterschiedlicher Perspektiven, Objekte und Methoden von zentraler, rahmender Bedeutung sein.

Diese offene und auf Pluralität angelegte Beschäftigung mit den medialen Bedingungen von Erinnerungsvorgängen knüpft an fachübergreifende Forschungen an, die weniger darauf abzielen, eine umfassende Gedächtnistheorie oder eine Geschichte von Gedächtnisformen engzuführen, als vielmehr darauf, gerade die Vielseitigkeit medienbasierter Formen und Funktionsweisen kultureller Erinnerung zum Ausgangspunkt zu nehmen. Grundlegend hat Aleida Assmann in ihrer Studie *Erinnerungsräume* dargestellt, dass die Komplexität des kulturellen Gedächtnisbegriffs einem überbauenden bzw. einheitlich polarisierenden Theoriemodell entgegensteht, wie es etwa in früheren soziologischen Ansätzen entwickelt worden war.<sup>19</sup> Assmann geht stattdessen von einer Vielzahl dynamischer, keineswegs homogener Strukturen und Funktionen kultureller Erinnerung aus, die sie gerade durch ihre verschneidenden Blickrichtungen auf memoriale Diskurse und mediale Erscheinungsformen, Speicherorte und Gedächtnismetaphern in ihrer historischen wie systematischen Reichweite beleuchtet.<sup>20</sup> Im Unterschied

lungssubjekte[n]“ (Assmann 1999 [wie Anm. 6], S. 137) aufgenommenen, intentional geformten Vergangenheitskonstruktionen. Diesem „bewohnten Gedächtnis“ (ebd., S. 134) stellt sie das „unbewohnte“ Speichergedächtnis gegenüber. Hierunter versteht sie die „Masse von Daten, Informationen, Dokumenten, Erinnerungen“, die nicht intentional gebunden sind: das „unbrauchbar, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpaßter Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen“ (ebd., S. 137). Assmann zufolge ist die Beziehung zwischen diesen beiden Gedächtnisformen als perspektivisch und dynamisch zu verstehen; sie beschreibt sie so auch als eine Relation zwischen dem „Hintergrund“ (der Masse des Speichergedächtnisses) und dem „Vordergrund“ (des ‚herausgeformten‘ Funktionsgedächtnisses), die durch Bewegung gekennzeichnet ist, indem sich die Werte des intentionalen Funktionsgedächtnisses ändern können und neue Zugriffe auf das Speichergedächtnis unternommen werden (ebd., S. 136). Vgl. auch Aleida Assmann, Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis – Zwei Modi der Erinnerung, in: Kristin Platt und Mihran Dabag (Hg.), *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*, Wiesbaden 1995, S. 169–185. Siehe zu Assmanns Begriff des Speichergedächtnisses auch weiter unten in dieser Einleitung.

19 Beispielsweise umgeht Assmann mit ihrem darin eingebetteten Konzept von Speicher- und Funktionsgedächtnis (siehe oben, Anm. 18) explizit die kategoriale Polarisierung von (vermeintlich neutraler) Geschichte und (intentional geformtem) Gedächtnis, wie sie zunächst von Maurice Halbwachs formuliert wurde und auch in Pierre Noras Konzept der *lieux des mémoires* vertreten ist. Vgl. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris 1950, Kap. 2, v. a. S. 69–79; Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990, S. 12–13; Assmann 1999 (wie Anm. 6), S. 131–133. Vgl. auch Jan Assmanns Auseinandersetzung mit Halbwachs' Unterscheidung von ‚kollektivem Gedächtnis‘ und ‚Tradition‘, siehe Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 4. Auflage, München 2002, S. 45. Zu Halbwachs und Nora siehe zudem Patrick H. Hutton, *History as an Art of Memory*, Hanover/London 1993, S. 73–90 und 147–153.

20 Assmann 1999 (wie Anm. 6).



zu Begriffen wie „Tradition, Überlieferung oder Erbe“ ist der Begriff des Gedächtnisses zudem, wie Assmann hervorhebt,

„mehrdimensional und dynamisch; er bezieht sich nicht nur auf einen Vorgang, einen Bestand oder einen Wert, sondern immer auch auf sein Gegenteil. Denn Gedächtnis umfasst immer schon beides: Erinnern und Vergessen. Zwischen beiden gibt es obendrein viele Grautöne und permanente Verschiebungen, die in den eindimensionalen Begriffen nicht annähernd erfasst werden können.“<sup>21</sup>

Jüngere Studien heben in dieser Blickrichtung noch stärker die Pluralität und Dynamik von Erinnerungsmedien hervor.<sup>22</sup> Sie richten den Fokus dabei zum Beispiel auf die von Konkurrenzhaftigkeit und Interaktion geprägte Vernetzung, Koexistenz und Variabilität von kommunikations- und medienbasierten Erinnerungsformen. Der 2010 erschienene interdisziplinär ausgerichtete Band *Gedächtnisparagone* widmet sich in dieser Hinsicht der Interrelation medienbasierter Erinnerungsleistungen in Bild-, Text- und Musikkünsten von der Antike bis zur Gegenwart.<sup>23</sup>

Jenseits einer engeren erinnerungstheoretischen Ausrichtung haben sich Forschungsarbeiten aus verschiedenen Disziplinen, vor allem in den Literatur- und Geschichtswissenschaften, in den letzten Jahren vermehrt mit historischen Praktiken der Wissens- und Informationsverarbeitung auseinandergesetzt. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund der jüngsten Entwicklungen in der Digitalisierung bieten sich neue Impulse für die Erforschung historischer Wissensorganisation, die sich zum Beispiel durch eine nutzerorientierte Perspektive auf Strategien und personalisierte Spuren des Wissenszugriffes und der Bewältigung von Informationsfülle auszeichnen. So sind diverse Studien erschienen, die sich medien-, material- und gattungsspezifisch mit frühneuzeitlichen und frühmodernen Formen des Lesens, Exzerpierens, Notierens und Bibliografierens beschäftigen.<sup>24</sup> Vor allem im Kontext des (nicht nur) für die Frühe Neuzeit paradigma-

21 Aleida Assmann, Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses, in: Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hg.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*, Berlin/New York 2004, S. 45–60, hier S. 47.

22 Einige der im Folgenden genannten Studien (Oesterle 2005, Erll und Nünning 2004, Erll und Nünning 2008, Heiser und Holm 2010, Erll 2008, Dickhaut 2004) sind im Kontext des bis 2008 durchgeführten Gießener Forschungsprojektes „Erinnerungskulturen“ entstanden. Vgl. Günter Oesterle (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005; Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hg.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*, Berlin/New York 2004; Erll und Nünning 2008 (wie Anm. 12); Heiser und Holm 2010 (wie Anm. 14). Vgl. zudem Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), *Medien der Erinnerung in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 2009. Siehe auch grundlegend Astrid Erll, *Cultural Memory Studies: An Introduction*, in: Erll und Nünning 2008 (wie Anm. 12), S. 1–15; Kirsten Dickhaut, *Intermedialität und Gedächtnis*, in: Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hg.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*, Berlin/New York 2004, S. 203–226; Andre Bartoniczek, *Bilder*, in: Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2010, S. 202–216.

23 Heiser und Holm 2010 (wie Anm. 14).

24 Siehe u. a. Alberto Cevalini (Hg.), *Forgetting Machines: Knowledge Management Evolution in Early Modern Europe*, Leiden/Boston 2016; Helmut Zedelmaier, Suchen und Finden vor Google: Zur

tischen Umgangs mit Informationsfülle untersuchen sie Referenzbücher, Commonplace Books und Notizbücher auf gemeinsame Repertoires an (wissens-)gesellschaftlich wie auch bürgerlich-populär verbreiteten Verfahrenstechniken, die darauf abzielten, Wissen effizient zu filtern, zu sammeln und zu ordnen. Diese Perspektiven richten sich, will man Aleida Assmanns polares, aber zugleich durchaus dynamisch-interaktiv angelegtes Begriffsschema von ‚Speichergedächtnis‘ und ‚Funktionsgedächtnis‘ aufgreifen,<sup>25</sup> auf die eigenen Funktionsräume und Vernetzungen der vielleicht nur scheinbar „amorphen Masse“<sup>26</sup> des Speichergedächtnisses und damit auch auf Parameter, die dessen potenzielle Verfügbarkeit für das präsentische Funktionsgedächtnis prägen. Für den vorliegenden Zusammenhang sind diese letzteren Ansätze weniger quellspezifisch als vor allem perspektivisch ein Impuls, um Erinnerungspraktiken und -diskurse in den Bildkünsten über engere kontextuelle memoriale Funktionsräume hinaus auch als Auseinandersetzungen mit historischen Formen der Informations- und Wissensorganisation zu begreifen.

Im Zentrum der folgenden Analysen stehen Aspekte des Wandels externer Speichersysteme und damit zusammenhängende Fragen nach der (Neu-)Strukturierung und effizienten Bewältigung von Wissen in schriftlichen und visuellen Referenzsystemen, aber auch Vorstellungen von den Kapazitäten und Aufgaben des menschlichen Gedächtnisses und der Erinnerungskraft in Kunst und Kunsttheorie und schließlich auch personalisierte Erinnerungs- und Andenkenskulturen um 1800 und deren selbstreferenzielle Ästhetik. Es werden auf diese Weise Forschungsrichtungen zusammengebracht, die die Vielschichtigkeit und Mehrseitigkeit memorialer Prozesse in ihrem komplexen Wechselverhältnis zu den Bildkünsten und der Kunsttheorie von verschiedenen, aber auch überlappenden Perspektiven offenlegen sollen. Dieses Feld kann und soll thematisch wie methodisch in diesem Rahmen weniger abgesteckt als geöffnet werden, um mit den zusammengeführten Einzelbetrachtungen historischer Erinnerungsformen, -theorien

Metadatenproduktion im 16. Jahrhundert, in: Ann Blair und Anja-Silvia Goeing (Hg.), *For the Sake of Learning. Essays in Honor of Anthony Grafton*, Bd. 1, Leiden/Boston 2016, S. 423–440; Frank Grunert und Anette Syndikus (Hg.), *Wissensspeicher der Frühen Neuzeit. Formen und Funktionen*, Berlin/Boston 2015; Richard Yeo, *Notebooks, English Virtuosi, and Early Modern Science*, Chicago 2014; Karl A. E. Enenkel (Hg.), *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leiden/Boston 2013; Elisabeth Décultot (Hg.), *Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerpierung in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2014 (frz. Erstausgabe Paris 2003); Ann Blair, *Too Much to Know: Managing Scholarly Information before the Modern Age*, New Haven 2010; David Allan, *Commonplace Books and Reading in Georgian England*, Cambridge/New York 2010; siehe auch den Beitrag von David Allan in diesem Band; Lucia Dacome, *Noting the Mind: Commonplace Books and the Pursuit of the Self in the Eighteenth Century*, in: *Journal of the History of Ideas* 65 (2004), Nr. 4, S. 603–625; Helmut Zedelmaier, Frank Büttner und Markus Friedrich (Hg.), *Sammeln – Ordnen – Veranschaulichen. Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, Münster/Hamburg/Berlin/London 2003.

25 Siehe oben, Anm. 18.

26 Assmann beschreibt das Speichergedächtnis auch als „amorphe Masse“, jene[n] Hof ungebrauchter, nicht-amalgamierter Erinnerungen, der das Funktionsgedächtnis umgibt“. Assmann 1999 (wie Anm. 6), S. 136.

und -praktiken verschiedene Ausgangspunkte auch für künftige Untersuchungen vorzuschlagen.

Die fünf Abschnitte des Buches folgen größtenteils einer chronologischen und thematischen Ordnung, innerhalb derer es Schnittmengen gibt. In der ersten Sektion, „Erinnern und Gedächtnis. Medialität und Materialität“, die einführend philosophischen Problemfeldern des Erinnerns gewidmet ist, diskutiert Katia Saporiti erkenntnistheoretische Konzepte des psychologischen Erinnerungsbegriffs unter besonderer Berücksichtigung repräsentationalistischer Erinnerungstheorien: Was heißt es, wenn wir uns erinnern, und welche Formen nehmen unsere Erinnerungen an? Persönlichen Erinnerungen an Tatsachen haftet, wie die Autorin zunächst grundsätzlich darlegt, aus empirischer Perspektive ein Moment der Vergangenheit an, indem sie auf eine zuvor gemachte Erfahrung (des Wissenszuwachses) zurückgehen. Indem sie zudem „Erkenntnisgründe“ (Saporiti) liefern, implizieren sie, unabhängig von der prinzipiellen Möglichkeit der Fehlbarkeit der Erinnerung, Wissen und Wahrheit. Vorstellungen von der Funktion und Form von Erinnerungen als gespeicherte und wiederaufrufbare Ideen indes, wie sie in repräsentationalistischen Konzepten im 17. und 18. Jahrhundert etwa von John Locke und David Hume entwickelt wurden, bereiten gerade dann Schwierigkeiten, wenn es darum geht, die Beziehung einer mentalen Idee zu dem ihr zugrunde liegenden erinnerten Gegenstand genauer zu definieren. Dies betrifft etwa Ähnlichkeitsbeziehungen mentaler Repräsentationen, wenn diese Eindrücke von Gegenständen, aber auch die Gegenstände selbst repräsentieren sollen. Räumliche und visuelle Metaphern prägen auch in der Gegenwartssprache bildliche Vorstellungen über die mentale Präsenz von Erinnerungen. Doch jenseits repräsentationalistischer Theorien werden in gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskursen andere Perspektiven verfolgt, wenn es darum geht, Erinnerungen als materielle Spur zu beschreiben:

„Fragen wir uns heute nach der Materialität und Medialität des Erinnerns, so müssen wir uns entweder mit den neurophysiologischen Grundlagen des Erinnerns befassen oder darüber nachdenken, wie die Artefakte und Medien funktionieren, derer wir uns bedienen, um uns zu erinnern“ (Saporiti).

Die zweite Sektion, „Ordnen und Sichtbarmachen. Frühneuzeitliche Wissensvermittlung im Umbruch“, beschäftigt sich mit Strategien der Ordnung und Vermittlung von Wissen in Bild- und Textwerken der Frühen Neuzeit. Einen Schwerpunkt bildet die Frage nach neuen Formen des Umgangs mit der wachsenden Fülle und Vielfalt an Information in der Buchkultur des 17. Jahrhunderts.<sup>27</sup> Andreas Gormans beschreibt in seinem Artikel „Vergessene Bilder, erinnerte Metaphern. Mediengeschichtliche Kontinuitäten und Brüche zwischen *memoria passionis* und *encyclopédie*“ mit einem breiten Fokus auf mittelalterliche wie frühneuzeitliche Bildprogramme den allmählichen Rückgang mnemotechnischer Traditionen im Zeichen eines gewandelten, zunehmend empiristischen und

27 Siehe auch oben, Anm. 9.

enzyklopädischen Wissensverständnisses. Mittelalterliche kosmografische Diagramme spiegeln aus gedächtnistheoretischer Sicht den Versuch, ein theologisch-naturphilosophisches Wissens- und Weltbild unter den aus der antiken Tradition adaptierten Prinzipien der *ars memorativa* als „statischen, einheitlichen und topisch geordneten Zusammenhang“ (Gormans) zu konstruieren. Im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts schwindet die Bedeutung mnemotechnischer Traditionen. Es entwickeln sich vielfältige Ordnungssysteme, die in der Informationsfülle einer erstarkenden Buchdruckkultur auch von neuen Praktiken der *ars excerptandi* begleitet werden. Im 18. Jahrhundert schließlich stehen enzyklopädische Wissensordnungen für eine zunehmende Ausdifferenzierung und Partikularisierung von Wissensgebieten. Damit entstehen, wie Gormans aufzeigt, auch andere Wissensbilder, die darauf angelegt sind, die prinzipielle Polyperspektivität des Weltwissens zu repräsentieren. Spiegelt sich im panoramatischen Bildmodus der Weltkarte bis ins 17. Jahrhundert noch der Versuch, die Vielfalt der Wissensgebiete als Einheit zu erfassen, prägt das sich im 18. Jahrhundert schließlich durchsetzende Bild des Baumes, das in enzyklopädischen Baumdiagrammen zur Anwendung kommt, nach Gormans umso stärker die Idee des kontinuierlichen Wachstums und Sichverzweigens der Wissenschaften.

Beleuchtet Gormans aus diachroner Perspektive die künstlerische Formulierung und Metaphorisierung makrokosmischen Weltwissens, beschäftigt sich Lisa Oberli am Beispiel von Robert Hooke's *Micrographia* mit der Vermittelbarkeit des Mikrokosmos an der gerade in der Frühen Neuzeit fruchtbaren Schnittstelle künstlerischer und wissenschaftlicher Bildproduktion. Hooke, der seinerseits auch eine Gedächtnistheorie entwickelte,<sup>28</sup> bringt im Vorwort seiner 1665 veröffentlichten *Micrographia* seine Skepsis gegenüber dem (aus seiner Sicht fehlbaren) menschlichen Gedächtnis zum Ausdruck und unterstreicht programmatisch die in seinem Werk vertretene empirische, mikroskopische Naturforschung als Korrektiv bzw. Schärfung der menschlichen Sinnesleistungen.<sup>29</sup> Verschiedentlich haben kunsthistorische und wissenschaftshistorische Forschungen diskutiert, welche wissensgenerierende Funktion die in Hooke's Werk prominenten grafischen Bildtafeln einnehmen, um diesen neuen, empirischen Blick anschaulich und

28 Hooke entwarf eine Theorie des menschlichen Gedächtnisses, die zwar traditionelle Vorstellungen vom Gedächtnis als einem mentalen, mit Fantasie und Verstand verbundenen Speicher aufgreift, sich andererseits aber durch ein spezifisches Interesse an der Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Quantifizierbarkeit von Erinnerungen auszeichnet. So geht er u. a. davon aus, dass sich Erinnerungen als eine lange Kette aneinanderreihen, deren letztes, von der Seele am weitesten entferntes Glied die älteste Erinnerung darstellt, die ein Mensch somit am Beginn seines Lebens abgespeichert hat. Robert Hooke, *Lecture explicating the Memory, and how we come by the notion of Time*. Lecture, Read at meetings of the Royal Society, May–June 1682 (zuerst ersch. posthum in: Richard Waller [Hg.], *The Posthumous Works of Robert Hooke* [...], London 1705, *Lectures of Light*, Sect. VII, S. 138–148), hg. u. komm. von Deborah Taylor-Pearce, *Time, Soul, Memory*, 2003, URL: [http://www.she-philosopher.com/PDFs/hooke\\_tsm.pdf](http://www.she-philosopher.com/PDFs/hooke_tsm.pdf) [letzter Zugriff am 10. Mai 2017]. Siehe zu Hooke's Gedächtniskonzept auch Draaisma (wie Anm. 7), S. 49–67 sowie den Beitrag von Lisa Oberli in diesem Band, Anm. 42.

29 Siehe hier im Einzelnen die Verweise im Beitrag von Lisa Oberli in diesem Band, Anm. 39.

zugleich persuasiv zu vermitteln.<sup>30</sup> Oberli beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit der in diesem Zusammenhang bedeutenden Reichweite verschiedener, einerseits rhetorischer, andererseits empiristischer *evidentia*-Konzepte, die ihrer These zufolge bei Hooke indes nicht isoliert werden können, sondern vielmehr in „Koexistenz“ bzw. als „Überlagerungen“ auftreten. So greifen die Bildtafeln der *Micrographia* vielfach auf Bildtraditionen der rhetorischen *evidentia* zurück; sie sind dabei „an eine gleichsam synästhetische Wahrnehmungserfahrung gebunden, durch welche die verschiedenen Sinne und ihr Zusammenspiel reflektiert werden“ (Oberli).

Der dritte Beitrag in dieser Sektion widmet sich ebenfalls der Schwellenzeit des 17. Jahrhunderts und greift aus anderer Perspektive dabei den Aspekt der Pluralisierung von Darstellungsmodi auf. Valeska von Rosen analysiert in ihrem Aufsatz Giovanni Pietro Belloris Strategien der Speicherung, Anordnung und Vermittlung von Wissen im Umgang mit und in Abgrenzung zur Vasari'schen Tradition der Vitenschreibung. So legt sie dar, dass Bellori in seinen 1672 erschienenen *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*<sup>31</sup> vor dem Hintergrund wachsender historiografischer Informationsfülle und damit einhergehender neuer Kulturen der literarischen Wissensvermittlung neue Formen der Künstlerbiografik entwickelt, die sich von den kanonischen Setzungen Vasaris<sup>32</sup> distanzieren. Auf struktureller Ebene zeigt sich dies an der auf zwölf Viten konzentrierten Gesamtarchitektur des Werkes, das in der verdichteten Form eine beispielhaft argumentierende und auf Veränderbarkeit angelegte Darstellung „jenseits von Linearität und Teleologie“ (von Rosen) verfolgt. Auf der Binnenebene der einzelnen Viten wiederum äußert sich die Distanz zur tradierten monolithischen Normierung in einer Vielstimmigkeit der künstlerischen Werturteile. Während sich einige von Belloris Viten noch stärker normativ auf Vasari beziehen, um in der Übernahme bestimmter Termini und Topoi die eigene Argumentation zu bekräftigen, verfolgen andere Viten, wie die Autorin zeigt, keine synthetisierenden normierenden Prinzipien: Abschließende Urteile werden vermieden oder weichen einer Pluralität von Meinungen verschiedener Autoren. Von Rosen sieht in dieser veränderten Struktur ein für diese Zeit charakteristisches, in zahlreichen historiografischen Werken etabliertes Bemühen um effiziente und konzise Wissensvermittlung angesichts einer zunehmend unüberschaubaren Fülle publizierter Wissensordnungen.

Der Umgang mit und die effiziente Filterung von Wissen für literarische und künstlerische Produktions- und Rezeptionsvorgänge für die Zeit nach 1700 ist das Thema der sich anschließenden Sektion „Auswählen und Bilden. Wissensverarbeitung im 18. Jahrhundert“. Dieser Abschnitt beginnt mit dem Beitrag von David Allan, der sich der Kultur und Praxis britischer Commonplace Books im 18. Jahrhundert zuwendet. Commonplace

Books (im deutschsprachigen Raum auch als Kollektaneenbücher bekannt) waren eine im 18. Jahrhundert gesellschaftlich breit kultivierte Form des individuell angelegten Exzerpt- und Notizbuches, um die Fülle gelesenen Wissens nach verschiedenen Kriterien zuzuschneiden, zu ordnen und zu bewahren. Allan legt in seinem Beitrag unter anderem dar, wie die Gattung des Commonplace Book im 18. Jahrhundert zunehmend in Bewegung gerät und eine wachsende Pluralisierung, Partikularisierung und ‚Profanisierung‘ erfährt, die eine singuläre Funktionszuschreibung oder lineare Definition erschwert. Auf struktureller Ebene spiegelt sich diese Entwicklung, wie Allan erläutert, auch in neuen Ordnungspraktiken innerhalb der Commonplace Books, die vielfach eine von John Locke entwickelte Methode aufgreifen.<sup>33</sup> Vor dem 18. Jahrhundert waren Commonplace Books in der humanistischen Tradition oft durch lateinische Termini so vorstrukturiert, dass zu memorierende Zitate nach fixierten Kategorien eingetragen werden konnten. Demgegenüber stand das von Locke vorgeschlagene System, das eine alphabetisierende Ordnung mit einer offenen Indexierung kombinierte, für einen zunehmend dynamischen und auf individuelle Kontinuität angelegten Gebrauch von Commonplace Books, der eine prinzipiell offene, neue (Lese-)Erfahrungen fortwährend inkludierende Speicherpraxis bedeutete. Mit Blick auf die im 18. Jahrhundert schließlich so verbreitete offene Kultur des ‚Commonplacing‘ ist letztlich, so resümiert David Allan, auch zu fragen, inwieweit sie über die konkrete Anwendungspraxis hinaus eine neue Art des Lesens prägte, indem sie Menschen dazu anregte, „to scan and skim texts in a peculiar way, with an eye constantly on the lookout for materials suitable for copying and subsequent consideration“.

Dass Vorstellungen über das Speichern, Wiederaufrufen und Verarbeiten künstlerischen Wissens im 18. Jahrhundert in Bewegung geraten und eine allmähliche Abkehr von älteren rhetorischen Modellen erkennen lassen, erörtert der nachfolgende Beitrag von Jan Blanc, „Willkürliches oder unwillkürliches Erinnern? Praktiken und Debatten um das Entleihen in den Künsten im Großbritannien des 18. Jahrhunderts“. Der Autor beschäftigt sich mit dem vom englischen Maler Sir Joshua Reynolds theoretisierten und praktizierten Konzept des *borrowing* bzw. des ‚Entlehnens‘ als einer Form der künstlerischen Auseinandersetzung mit den im Bildgedächtnis gespeicherten Werken älterer Meister. Der Beitrag zielt darauf ab, die dem *borrowing* zugrunde liegenden Ideen von den Funktionen des Gedächtnisses und der Wirkmacht der Erinnerungen im künstlerischen Schaffensprozess zu analysieren. Die in der rhetorisch fundierten kunsttheoretischen Tradition kanonisierten Vorstellungen, dass das Wahrnehmen, Abspeichern und Sicheinverleiben künstlerischer Vorbilder im Gedächtnis des Künstlers die grundlegende Voraussetzung für die Erzeugung einer gelungenen eigenen *inventio* darstellten, werden, wie Blanc aufzeigt, in Reynolds' Konzept zwar nicht aufgegeben; in den Annahmen hin-

30 Siehe zu diesen Referenzen die Ausführungen im Beitrag von Lisa Oberli in diesem Band.

31 Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672.

32 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* [...], 2 Bde., Florenz 1550.

33 John Locke, *A New Method of a Common-Place-Book*, Translated out of French from the Second Volume of the Bibliothèque Universelle, in: Peter King and Anthony Collins (Hg.), *Posthumous Works of Mr. John Locke*, London 1706, S. 311–336.

sichtlich der mentalen Verarbeitungsprozesse und der jeweiligen Aufgaben von Fantasie und Gedächtnis kommt es in den Überlegungen des englischen Akademiepräsidenten jedoch zu Verschiebungen. So kommen neue, von der zeitgenössischen assoziationistischen Philosophie geprägte Gedächtniskonzepte zum Tragen, die die Komplexität des unwillkürlichen Assoziationsflusses von Erinnerungen stärker berücksichtigen und ein dynamischeres Zusammenwirken von Fantasie und Gedächtnis implizieren.<sup>34</sup> Dies spiegelt sich Blanc zufolge auch auf der Ebene der Kunstrezeption: Wenn sich Reynolds in seiner Porträtkunst auf bekannte künstlerische Vorbilder bezieht, tut er dies in einer ausdrücklichen Form, um „das kollektive Gedächtnis seiner Betrachter einzubeziehen“, sie „in ihrem Erwartungshorizont zu überraschen“ (Blanc) und so die Spuren seiner fortwährenden künstlerischen Auseinandersetzung in neuer Weise zu erhellen.

Die paragonale bedeutsame Wirkkraft und Einprägsamkeit von Bildern im Kontext der didaktischen und moralisierenden Vermittlung religiösen Wissens steht im Zentrum des sich anschließenden Beitrags von Michael Thimann, „Gedächtnis und Gefühl. Bilderbibeln im 18. Jahrhundert“. Im Fokus stehen verschiedene Formen von Bilderbibeln für die Kinder- und Jugenderziehung sowie auf Bibelszenen bezogene religiöse Bilder. So befasst sich Thimann unter anderem mit Johann Hübners *Biblischen Historien* (erstmalig erschienen 1714),<sup>35</sup> den *60 Biblischen Geschichten* (1774–1779 publiziert von dem Maler Johann Rudolph Schellenberg)<sup>36</sup>, Lavaters Bibeldichtung *Jesus Messias* (1783–86)<sup>37</sup> und den mit bildkritischen Kommentaren Lavaters versehenen grafischen Bildwerken im Kontext dieses Werkes sowie schließlich den frühen Bilderbibelprojekten des nazarenischen Künstlers Friedrich Overbeck. Thimann geht es darum, den „Wandel von einer mehr rhetorisch hin zu einer sentimental bestimmten Gedächtniskultur“ nachzuzeichnen: Ist in Hübners *Biblischen Historien* noch ein rhetorisch fundiertes Gedächtniskonzept erkennbar, indem das über einzelne Geschichten des Alten und Neuen Testaments zu vermittelnde religiöse Wissen in moralisierenden *exempla* geordnet ist, setzen spätere Bilderbibeln ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Akzent viel expliziter auf eine empfindsame Sprache und die Bedeutung von Bildern, denen die Aufgabe zugeschrieben wird, an den Verstand wie an das Gefühl zu appellieren. Overbeck schließlich entwickelt in diesem Kontext den Begriff der ‚einfachen und würdigen Vorstellungen‘, um damit eine klare, einprägsame und zugleich den Gegenstand mit Würde betrachtende Bildersprache zu bezeichnen. Das Gemüt des lesenden und sehenden Kindes erscheint bei ihm als eine *tabula rasa*, „auf der der Maler, der selbst

34 Siehe zur Imagination in der Kunsttheorie auch oben, Anm. 15.

35 Johann Hübner, *Zweymahl zwey und funffzig auserlesene Biblische Historien aus dem Alten und Neuen Testamente, Der Jugend zum Besten abgefasst*, Leipzig 1714.

36 Johann Rudolph Schellenberg, *60 Biblische Geschichten des alten Testaments in Kupfer geätzt*, Winterthur 1774; Johann Rudolph Schellenberg, *60 Biblische Historien des neuen Testaments in Kupfer geätzt*, Winterthur 1779.

37 Johann Caspar Lavater, *Jesus Messias. Oder Die Evangelien und Apostelgeschichte, in Gesängen*, 4 Bde. und Tafelband, Winterthur 1783–1786.

werden muss wie ein Kind, das entscheidende Sentiment für die religiösen Gegenstände eintragen kann“ (Thimann).

Die vierte Sektion des Buches, „Sehen und Verknüpfen. Künstlerische Reflexionen und Bildästhetiken des Erinnerns um 1800“, greift Aspekte des vorherigen Kapitels auf, verlagert den Fokus indes stärker auf die Untersuchung selbstreferenzieller material- und bildästhetischer Auseinandersetzungen mit memorialen Bildformen. Die in den hier versammelten Beiträgen diskutierten Bildobjekte verhandeln in spezifischer Weise das Wissen um und den ästhetischen Umgang mit einerseits tradierten, andererseits neuen, zunehmend popularisierten Modi visuellen Erinnerns.

Reinhard Wegners Artikel „Strategien visueller Erinnerung. Karl Philipp Moritz und das Bildgedächtnis“ beschäftigt sich mit der Bedeutung von räumlicher Distanz in Moritz' wahrnehmungsästhetischen Reflexionen zum Verhältnis von Imagination und Erinnerung. In seinen „Grundlinien zu einer Gedankenperspektive“, die 1789 in dem von ihm mit herausgegebenen *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* erschienen,<sup>38</sup> hebt Moritz die enge Bindung der Einbildungskraft an die Erfahrung räumlicher und zeitlicher Distanz hervor. Die hier entwickelten wahrnehmungsästhetischen Betrachtungen finden sich auch in Moritz' *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* in literarischer und bildkünstlerischer Form reflektiert. Sie werden dabei spezifisch verknüpft mit dem um diese Zeit in der Reiseliteratur präsenten Problem der Vermittelbarkeit der literarisch kanonisierten Stätten Italiens und damit in Verbindung stehender visueller Topoi, wie Wegner am Beispiel der den Bänden beigelegten vier Kupferstiche diskutiert. In analoger Form verbindet jeder Stich mit zwei unterschiedlichen Bilddarstellungen zwei Blickweisen auf Italien: In dieser Gegenüberstellung werden „subjektive Wahrnehmung und unterschiedliche optische Bedingungen [...] dem Bildbetrachter bewusst gemacht“ (Wegner). Gerade in der durch die Bildpaare ermöglichten Kombination von Nah- und Fernsicht, von einer Darstellung des Gegenstandes und einer Darstellung des Blickes auf den Gegenstand wird Wegner zufolge die Vermittlung künstlerischer Italienbilder zu einer selbstreferenziellen ästhetischen Auseinandersetzung mit den visuellen Modalitäten des Wahrnehmens und Erinnerns.

Der folgende Beitrag von Miriam Volmert befasst sich aus anderer Perspektive ebenfalls mit visuellen Erinnerungsbildern der Italienreise. Im Fokus des Beitrags stehen bemalte Faltfächer, die vor allem im ausgehenden 18. Jahrhundert in Italien für den touristischen Handel produziert und von europäischen Grand-Tour-Reisenden als Erinnerungsstücke und Geschenke erworben wurden. Fächer dieser Art weisen, wie der Beitrag exemplarisch diskutiert, eine prägnante und zugleich komplexe Bildsprache auf, die mit zeitgenössischen Kunst- und Bildwerken in engem Austausch steht. Fächerblätter, die bedeutenden römischen Sehenswürdigkeiten gewidmet sind, kombinieren beispielsweise häufig ornamentale Grotteskenmotive mit einzelnen aneinandergereihten

38 Karl Philipp Moritz, Grundlinien zu einer Gedankenperspektive, in: *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte* 7 (1789), Teil 3, S. 81–82.

ten Bildkartuschen, in denen aus der zeitgenössischen Malerei bekannte Landschafts- und Ruinendarstellungen präsentiert werden. Die Stätten der Italienreise werden durch diese Bildreihungen als partikularisierte, medial gespeicherte und assoziativ erschließbare Erinnerungsorte offengelegt. Zugleich korreliert die Präsentationsform der über die Grotteskenelemente miteinander verketteten Einzelbilder auch mit dem Moment der körpereigenen Bewegung und des sukzessiven Auffächerns. Die im 18. Jahrhundert komplexen sozialen und künstlerischen Bedeutungsfacetten und Rezeptionsweisen des Fächers werden in diesem Beitrag auch über den Kontext der Grand Tour hinaus eingehender untersucht. So wird aus verschiedenen Perspektiven diskutiert, inwieweit Fächer, gerade, indem sie als Schnittflächen modischer Accessoires und Souvenirobjekte, sozial codierter Körpergesten und künstlerischer Bildformeln betrachtet werden können, als visuelle wie körperliche Erinnerungsträger und -auslöser fungierten“ (Volmert).

Eine intimere, private, gleichwohl gesellschaftlich hoch codierte Art der Bildbetrachtung untersucht Hanneke Grootenboer am Beispiel von Erinnerungsbildern, die am Körper getragen werden. In ihrem Artikel befasst sie sich mit den kommunikativen wie erinnerungsstiftenden Funktionen verschiedener Formen von Miniaturporträts im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert. Im Zentrum stehen der um diese Zeit aufkommende spezifische Typus der Augenminiatur und verwandte Formen wie der wesentlich seltenere Typus der Mundminiatur. Was für eine Form der privaten Erinnerung an einen Menschen entsteht, wenn dieser durch ein einzelnes Auge porträtiert wird? Um diese Frage eingehender zu diskutieren, geht Grootenboer zunächst auf die Gattung des Miniaturbildnisses im 18. Jahrhundert ein. Miniaturporträts sind, so legt sie dar, als Elemente der gesellschaftlich-privaten Kommunikationskultur weniger als ‚statische‘ Bildnisse aufzufassen denn als bewegte, „evokative Objekte“, die im Kontext der intimen Konversation nach einer Korrespondenz verlangen. Die Augenminiatur nimmt in dieser Kultur eine besondere Rolle ein, indem sie sich in gewisser Weise auch aus der Bildnisgattung herauslöst: So verweist eine Augenminiatur nicht allein als *pars pro toto* auf das abwesende Gesicht einer Person; vielmehr steht sie in der appellativen Expressivität des (zurück)schauenden Auges für einen „greifbar gemachten“ Blick, „eine Liebesgeste, eine fortwährende Antwort auf eine vorangegangene Frage und eine Bitte um Erwidern“ (Grootenboer).

Die Gattung des Miniaturbildnisses und die mit ihr verbundenen Vorstellungen, die private Erinnerung an den Porträtierten geschützt zu bewahren und zugleich verfügbar mit sich zu tragen, ist das Thema des folgenden Beitrags. Patrizia Munforte beschäftigt sich in ihrem Artikel mit Beziehungen zwischen gemalten Miniaturbildnissen und frühen fotografischen Porträts in Nordamerika und beleuchtet insbesondere die vielseitigen Verschränkungen traditioneller und neuer Erinnerungspraktiken. Ausgangspunkt des Beitrags sind fotografische Bildnisse, in denen die Porträtierten ein kleines Etui in den Händen halten, das wiederum als ein für diese Zeit üblicher Schutzbehälter ebensolcher Porträtfotografien identifiziert werden kann. Dieses Bildelement ist Munforte zufolge nicht allein ein Zeugnis der zeitgenössischen fotografischen Materialkultur. Vielmehr

handelt es sich hier um eine Bildformel, die mit der Bild-, Memorial- und Materialtradition der Miniaturmalerei eng verwoben ist und dazu dient, „die porträtierte Person als Mitglied einer bürgerlichen Gemeinschaft in Szene zu setzen, deren tradierte Trauer- und Erinnerungspraktiken einen wesentlichen Teil des kulturellen Selbstverständnisses ausmachen“ (Munforte). Derartige Schutzetuis wurden, wie die Autorin darlegt, nicht erst seit der Einführung der Daguerreotypie produziert, sondern waren Teil eines seit dem 18. Jahrhundert in Nordamerika bestehenden, zunächst für gemalte Miniaturbildnisse entwickelten Marktes. Die mit der Materialkultur des Etuis kultivierten Vorstellungen einer tragbaren und zugleich kostbaren, geschützten Erinnerung wurden so auch auf die fotografische Bildproduktion übertragen. Munforte erörtert weiterhin am Beispiel verschiedener zeitgenössischer fototheoretischer Abhandlungen, die auf die besondere erinnerungsstiftende Bedeutung der Daguerreotypie abzielen, dass neue, medienspezifische Metaphern etablierte memoriale Topoi der Porträtmalerei aufnehmen: Fotografische Materialisierungsprozesse stehen nun bildhaft für eine präzise, unfehlbare Bildwiedergabe, und so ist es die „Beständigkeit und Unzerstörbarkeit“ (Munforte) der Daguerreotypieplatte, die die Erinnerung an einen Menschen dauerhaft vor dem Vergessen und der Vergänglichkeit sichern kann.

In der folgenden Sektion, „Erinnern und Gegenwart. Historienbilder im Zeichen von Transnationalität und Transkulturalität“, schließt das Buch mit dem Beitrag von Bettina Gockel. Dieses Kapitel bildet zusammen mit dem Beitrag von Katia Saporiti eine Klammer, die sich von der philosophischen Erörterung des Themas zur zukünftigen Ausweitung (kunst)historischer Forschungen spannt. Gockels Beitrag geht von einer institutionellen Innovation aus – nämlich der Gründung eines Museums für afroamerikanische Geschichte und Kultur (National Museum of African American History and Culture, NMAAHC) in Washington, DC, eröffnet im Jahr 2016. Zuvor gab es keine Institutionalisierung der Erinnerung an die Geschichte von Afroamerikanern in den Vereinigten Staaten vom globalen Sklavenhandel über den amerikanischen Bürgerkrieg bis hin zum Civil Rights Movement. Der Beitrag von Gockel erinnert daran, dass im 18. Jahrhundert zunehmend Künstler an die Öffentlichkeit traten, die das Medium des Bildes aktiv benutzten, um an die Existenz schwarzer Menschen als Akteure von Gemeinschaften zu erinnern, lange bevor sie Bürgerrechte erhielten. John Singleton Copley, ein Künstler, der eine transatlantische Bildsprache entwickelte, war prädestiniert dafür, in der Gattung des Historienbildes eine fiktional aufbereitete Erinnerungspraxis zu erfinden, die erst am Beginn des 21. Jahrhunderts institutionell etabliert werden sollte – als Evidenz- und Authentizitätscharakter historisch belegbarer Fakten.